

« Théâtre, musique et environnement sonore. Présentation »

Irène Roy

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 25, 1999, p. 11-14.

Pour citer ce document, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041373ar>

DOI: 10.7202/041373ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Irène Roy
Université Laval

Théâtre, musique et environnement sonore

Présentation

*L'œil s'adresse à l'homme extérieur,
l'oreille à l'homme intérieur.*

Richard Wagner, cité par R. Murray SCHAFER,
Paysage sonore.

Différentes formes d'utilisation de la musique au théâtre ont vu le jour au cours de ce siècle et de nouvelles approches sont du coup apparues en grand nombre. Pour définir les plus récentes conceptions sonores et souligner la complexité de leur fonction au sein de la représentation théâtrale, les créateurs ont eu recours à une terminologie qui fait image. Qu'il s'agisse de « paysage », d'« architecture » ou d'« environnement » sonore, ou encore de « pulsations organiques » apparentées au statut de personnage, les désignations choisies par les concepteurs de ces partitions mettent en évidence les problèmes à décrire des pratiques qui font appel à la spatialisation des sons. Bien souvent, les effets produits par ces langages échappent à l'analyste de la représentation qui ne semble pas avoir en main tous les outils nécessaires pour en rendre compte. Les hésitations de plusieurs collaborateurs

pressentis pour travailler à ce dossier témoignent d'ailleurs de la difficulté du sujet que nous abordons ici.

Ce dossier du numéro 25 de *L'Annuaire théâtral* pose donc la question de la signification de la musique au théâtre, en incluant plusieurs types de recherche sonore, et vise une meilleure connaissance de son rôle, de ses fonctions, de sa construction et de son organisation formelle. Je souhaitais que s'engage un dialogue entre les praticiens et les chercheurs afin que le discours des uns éclaire celui des autres et favorise ainsi l'éclosion d'études entourant la création sonore au théâtre. C'est pourquoi j'ai demandé à des concepteurs-musiciens de nous initier à leur langage tant sur le plan formel que sur le plan technique.

Dans cette optique, Pierre MacDuff, directeur général du Théâtre des Deux Mondes, a rencontré Michel Robidoux, codirecteur artistique de cette même compagnie, et il a refait avec lui le trajet de plus de vingt ans de création en tant que musicien-compositeur pour le théâtre. Tout en nous faisant suivre l'évolution de son travail, Robidoux nous initie non seulement à la conception de partitions interactives entre la musique, le son et la situation dramatique, mais également à leur construction et à leur réalisation technique. D'un spectacle à l'autre, nous pouvons voir les importantes transformations apparues au fil des ans dans les diverses explorations et qui résultent, entre autres, de l'utilisation de nouvelles technologies.

Cet itinéraire au cœur de la création, fruit d'une collaboration étroite entre le musicien, le metteur en scène et les autres concepteurs d'un spectacle, nous pouvons en parcourir les méandres dans l'article de Philippe Ménard. À travers les multiples questionnements et recommencements qui ont jalonné sa collaboration musicale à l'*Andromaque* de Racine, mis en scène par Lorraine Pintal, au Théâtre du Nouveau Monde, en 1994, Ménard nous convie au dialogue exploratoire qui a eu cours tout au long des répétitions. La juxtaposition de sa réflexion et des notes du journal de l'assistante à la mise en scène, Christiane Pasquier, nous aide à mieux comprendre comment les idées musicales prennent forme « dans une espèce de désordre contrôlé » (p. 42) et, plus encore, jusqu'où elles peuvent orienter des décisions déterminantes dans la construction de la structure spectaculaire. Ménard raconte avec ce même enthousiasme et cette même générosité qu'il a démontrés lors de notre première rencontre, au moment où j'élaborais ce dossier. C'est avec émotion et reconnaissance que l'équipe de *L'Annuaire théâtral* rend hommage à ce musicien-chercheur décédé en mars dernier.

À mon tour, j'essaie d'appriivoiser la notion de « paysage sonore » et l'impact de sa structure sur le spectateur. En partant du spectacle *Le salon de l'anti-monde* présenté par le Théâtre Repère, en 1990, à Québec, j'analyse le concept mis de l'avant par le concepteur-musicien Bernard Bonnier, soit le port d'un casque d'écoute par les spectateurs tout au long de la représentation, casque dans lequel étaient diffusées des informations complémentaires au texte scénique. À l'aide des définitions et des notions proposées par R. Murray Schafer dans son ouvrage *Le paysage sonore*, j'étudie les effets de ce type d'exploration sur la relation scène-salle, en mettant en relief le rôle créateur du spectateur dans la discrimination et la manipulation de ces informations.

Ces expérimentations québécoises participent d'un mouvement plus vaste, le théâtre musical, dont on peut faire remonter les origines au début du siècle et où théâtre et musique se croisent et s'associent dans la mouvance générale des arts. Sophie Galaise, musicologue, a accepté de relever le défi de brosser à grands traits un tableau des principaux jalons de l'association de la théâtralité et de la musicalité. Elle explique d'abord comment la musique a investi le théâtre de façon novatrice au cours du xx^e siècle. Après un bref survol des grands courants venus d'Europe et des États-Unis, elle rappelle le cheminement esthétique de créateurs québécois, influencés comme partout ailleurs par l'arrivée du multimédia et de l'informatique ; elle met en évidence certaines expérimentations qui ont permis à la musique de ne plus être confinée à son rôle traditionnel de création d'ambiance, d'occuper désormais une place à part entière en s'immisçant dans le texte, la scénographie et la mise en scène, particulièrement à travers la création d'environnements sonores.

Enfin, Jeanne Bovet nous parle de l'importance accordée à l'enseignement musical dans les institutions où l'on enseigne le théâtre. Qu'il s'agisse d'un cadre professionnel, collégial ou universitaire, le développement de la conscience et de l'écoute musicales sous différentes formes fait référence aux nouvelles exigences d'un métier où l'acteur tout comme le metteur en scène doivent apprendre à apprivoiser l'environnement sonore pour mieux s'y intégrer ou s'y adapter suivant le cas. Sur les témoignages de Catherine Gadouas et de Sylvie Grenier, spécialistes de ce domaine qui lui ont fait part de leurs expériences, viennent se greffer les objectifs poursuivis par d'autres institutions. Un consensus s'établit autour de la nécessité d'appriivoiser le langage musical et l'espace sonore afin de mieux les situer par rapport au contexte scénique et d'en reconnaître la fonction expressive comme composante essentielle de l'évolution du théâtre contemporain.

Bibliographie

SCHAFER, R. Murray (1979), *Le paysage sonore*, Paris, J.-C. Lattès.